

SLOVO O OSLU: GAVELLA I IBSEN

Ana Tomljenović

Iako je podnaslovom teksta *Beograd – Oslo. Utisci s Ibzenove proslave* obećao podastrijeti doživljaje s priredbe kojom se obilježila stota godišnjica rođenja norveškog književnika, Branko Gavella posve se udaljio od zamišljena cilja svojega izvještaja. Umjesto da obavijesti čitateljsku publiku o zbivanjima koja su se odvijala u Oslu, Gavella ispisuje dojmove s putovanja koje je proveo nepomično sjedeći u naslonjaču i gledajući kroz prozor vagona. Zaputivši se iz Beograda u Oslo 1928. godine, Gavella je, naime, zapao »kao u neki polusan« (Gavella, 2005., 305) nalik priviđenju iz Begovićeve komada *Pustolov pred vratima* koji je režirao dvije godine ranije. Dok se Djevojci Begovićeve drame pred očima izmjenjuju vizije njezina neproživljena života, Gavella u svojim putničkim sanjarenjima doziva prizore iz svoje zaboravljene prošlosti. Poput ritma foxtrotta koji predstavlja otponac Djevojčine bolesti, zvuk riječi Oslo postaje »kao neka mistična dozivka« (*ibid.*) koja odvlači Gavelline misli daleko unatrag.¹

¹ Uputivši na Ibsenovo nasljeđe u Begovićevu komadu *Pustolov pred vratima*, Lada Čale Feldman među ostalim pokazuje da se Ibsenov odjek doista može čuti: »'drzak, skoro opsceni moderni ples' što ga u prvim trenucima 'Igre' na zamolbu Djevojke svira Milosrdna sestra neodoljivo podsjeća na Norinu tarantelu i zvuke

Kako se kroz okvir prozora redaju slike pejzaža, Gavella proživljava opet, baš kao i kod Begovića, »kinematografskom psihologijom svu bivšu prošlost« (*ibid.*).

Hipnotičko stanje u koje uranja ponavljajući naziv svojega odredišta – »Zar ne osjećate neku tamnu mistiku? Oslo.« (*ibid.*) – priziva u sjećanje sklop asocijacija povezanih uz čitanje i režiju Ibsenovih dramskih tekstova. Budući da se u Ibsenovo vrijeme Oslo uopće nije niti nazivalo tim imenom – grad se do 1925. godine zove Kristiania – toponim se razdvaja od konkretnog zemljopisnog objekta te za Gavellu počinje ocrtavati imaginarno mjesto na kojem stanuje njegova vlastita skrovljena prošlost, prošlost koja je napućena doživljajima vezanima uz Ibsenovo dramsko pismo. Izgubivši sponu s geografskim pojmom, Oslo se pretvara u ime koje »sakriva neke čudne doživljaje nejasnih kontura« (*ibid.*), postaje prostor u kojem je nekoć davno boravio, a u koji ga iznova nosi »neka fatalna neznana sila« (*ibid.*). Gavellin Oslo, drugim riječima, označava mjesto koje je otprije ucrtano na karti njegove osobne povijesti, mjesto na kojem je proveo svoju kazališnu mladost. Odlazeći »u nešto novo, nepoznato i nešto o čemu neću da dam sebi računa« (*ibid.*) – Gavella se najednom počinje voziti unatrag, kao da istodobno putuje u vremenu. Gavellin opis odlaska u strane, sjeverne krajeve postaje tako naracijom o povratku vlastitom zatamljenom ibsenovskom nasljeđu.

Sve dok se putovanje kreće među znanim prostorima mađarske granice i praških ulica, Gavella se zabavlja »sitnim površnim uticajima puta« (*ibid.*) kojima, prema vlastitu priznanju, nastoji odvratiti misli od nečega što osjeća da ga mori. Kada je međutim »prestaio put po poznatom« (*ibid.*, 306), Gavellu preplavljuje grizodušje i samoprijekor: nelagoda se uvlači u kupe vagona, a on više ne može zatvarati oči kako bi »u sebi zatajivao pravi cilj tog puta« (*ibid.*, 305). Gavella tako počinje koračati prema mračnom kutku

što se čuju iza zastora neposredno prije Heddina samoubojstva« (Čale Feldman, 2008., 148).

vlastite prošlosti – prošlosti koju je »potiskivao [...] sve nehotice u dubinu podsvesti« (*ibid.*), koju je želio zaključiti »u tamne pretince svesti« (*ibid.*). U Ibsenovoj dramatici prepoznamo istu logiku hoda unatrag, pri čemu se prošlost raspoznaje u obličju »alternativnog svijeta« (Johnston, 1998., 9) kojem protagonisti, poput Gavelle, više uopće ne umiju prepoznati konture. Da je doživljaj prošlosti u Ibsena usporediv sa stanjem *polusna*, svjedoče napose njegovi kasni prozni komadi u kojima nije moguće razlučiti umišljaj ili utvaru od uspomene. Kako otkrivaju tekstovi čije junake Gavella izrijeком navodi – *Žena s mora* (1888.), *Graditelj Solness* (1892.), *John Gabriel Borkman* (1896.), *Kad se mi mrtvi probudimo* (1899.) – povratak u prošlost iznova odvodi na slijepi kolosijek fantazme.

Kako vožnja napreduje te vlak ostavlja iza sebe Gavelli poznate kolodvore Praga i Berlina, Gavella se zatječe na raskrižju bliskog i dalekog gdje ga najednom zahvaća, kako sam priznaje, »realnost mog fantastičnog puta« (Gavella, 2005., 306). U mašti putnika grafički prikazi na karti počinju oživljavati, a pisac na čiju je proslavu krenuo budi se iz mrtvih. Dok Skandinavski poluotok poprima izgled čudovišta, »crna tačka sa karte« koja predstavlja norvešku metropolu pretvara se u »oko tamo na onoj čudnoj glavi, koja se kao hala spustila na šarenu kartu stare Evrope« (*ibid.*). Zajedno s jednookim stvorom koji se pomalja iz ravnine geografskog crteža, na površini svijesti putopisnog subjekta izranja lik velikog nordijskog maga. Na pola puta između Beograda i Osla, na razmeđu sna i jave, Gavella će susresti Henrika Ibsena. Za Gavellu, Ibsen tako postaje sablasna figura nalik mnogobrojnim sjenama i demonima koji napučuju dramatičarev opus – figurama »koje nisu ni žive ni mrtve« (Critchley, 2007., 139) nego lebde kao u nekoj u omaglici *polusna*.

Zamijenivši svoj prikaz Ibsena ibsenovskom prikazom, a osvrt o njegovu nasljeđu snoviđenjem, Gavella se ujedno upustio u književno-znanstveni izlet u nepoznato: skrenuo je s pravca trezvenog kritičkog opisa posve približivši jezik književnosti i jezik kritike. Varirajući trajnu Ibsenovu temu buđenja sablasti, Gavella u tekstu pokazuje da, kada je

posrijedi iskustvo čitanja njegovih djela, od mladosti do sada nije uspio umaknuti halucinaciji.² Kao što se Gavelli doima da se Oslo čas crni, a čas svijetli na karti, Ibsenovi simboli s vremenom su za njega mijenjali boju i smisao – isprva je u njima otkrivao kojekakve tajne,³ a kasnije je njihov sjaj postupno blijedio. Budući da su simboli izgubili na svojoj evokativnoj snazi, čitav Ibsenov opus zaogrće se mrakom kolektivnog zaborava: Gavellina generacija »proglasila [je] mrvim, demodiranim, predratnim ono, što je do pre malo godina ispunjavalo gotovo sav naš intelektualni horizont« (Gavella, 2005., 307). Kako je ipak riječ o korpusu u kojem mrtvi niti miruju niti šute, ne čudi što se Gavella u konačnici suočava i razračunava s Ibsenom kao duhom. U njegovoj pojavi, naime, kojoj prepoznaje pogled »iza tradicionalnih naočara« (*ibid.*), ponavlja se onaj isti fantom sa svjetlećim okom, *hala* koja izvire iz listova »razni[h] žurnal[a]« (*ibid.*). Odbačeno književno nasljeđe koje uporno preživljava i koje se vraća u obličju priviđenja otkrit će u Gavellinu osvrtu svoje neumrlo lice – halucinatornu prirodu jezika simbola.

Preuzevši ibsenovski motiv oka koji nalazimo u dvjema dramama, u *Ženi s mora* i *Malom Eyolfu*, Gavella u svome osvrtu ne reproducira samo česte slike iz Ibsenove dramatike, nego ponavlja ono što Lis Møller naziva »jednim od najvažnijih strukturnih postupaka u proznim dramama

² Da se čitateljsko, odnosno kritičko i redateljsko iskustvo pretapa s doživljajem snoviđenja, svjedoči činjenica da je Gavelli, kada je postavljao na scenu Begovićeva *Pustolova pred vratima*, kao nadahnuće poslužilo upravo rješenje do kojeg dolazi u snovima (usp. Gavella, 2005., 299).

³ »Naslovi pocepanih od nošenja po svim džepovima crvenih Reklamovih svezaka, što smo ih strasno čitali pod klupom za vreme grčkih i latinskih satova; oni nezaboravni intenzivni užitelji mladih čitača, kad smo trijumfalno otkrivali duboki smisao tamnih ibzenskih simbola i mislili da smo otkrili nešto što niko drugi ne zna. Pa nezaboravni doživljaji iz đaćkog partera, iz kog se posle fijanovskih Rosmersholma i Boršnikovog Rubeka nismo mogli da vraćamo kući nego smo se, zažareni i prepuni nekih čudnih utisaka, romantično skitali po pustim noćnim parkovima« (Gavella, 2005., 306).

Henrika Ibsena« – postupak ponavljanja (Møller, 2001., 7). Pokazujući da se ponavljanje u Ibsena može pronaći u »različitim varijacijama i verzijama« (*ibid.*, 8), autorica sugerira kako problem ponavljanja objedinjuje Ibsenove tematske preokupacije i njegovu dramaturšku tehniku. Počevši od ponavljanja riječi, rečenica ili fraza, udvajanja likova ili njihovih odnosa do selidbe motiva, tema i slika iz teksta u tekst, Møller u Ibsenovu opusu zamjećuje opsesiju samom temom ponavljanja (usp. *ibid.*, 8-11). Da struktura ponavljanja – koju, citirajući Ibsenove riječi, naziva »strukturom 'znakova-protiv-znakova'« – odvodi međutim u »interpretativnu aporiju« (*ibid.*, 27), Møller dokazuje upravo na primjeru motiva oka i s njime tijesno povezanim vizualnim obmanama.

Spirala ponavljanja u *Ženi s mora* započinje se odmotavati kada protagonistica komada, Ellida Wangel, prepoznaje u pripovijesti mladog Hansa Lyngstranda svoju davnu ljubavnu pustolovinu. Nakon što je pretrpio brodolom od posljedica kojih je obolio, nekadašnji pomorac Lyngstrand stiže u gradić pokraj fjorda kako bi ostvario ambiciju da postane kipar. Izlažući svoje umjetničke planove i zamisli, Lyngstrand opisuje opsesiju predodžbom u kojoj će Ellida uočiti odraz vlastitih strepnji. Njegova buduća kompozicija uključuje, naime, prikaz dviju figura, usnulu suprugu moreplovca i biće iz njezina košmarna sna. Budući da nije ostala vjerna suprugu koji je ploveći izgubio život, razjašnjava publici Lyngstrand, njegov je »duh« ne prestaje progoniti, opetovano se vraća »niti živ niti mrtav« te uporno stoji tijekom noći kraj njezina uzglavlja (Ibsen, 2010., 25). Nakon što je predstavio ideju – za koju Ellida, sklopivši oči, veli da je »vrlo jasno može predočiti« (*ibid.*) – Lyngstrand kazuje da je nadahnuće pronašao u sudbini mornara kojem se poslije brodoloma izgubio svaki trag, a koji je netom prije otkrio da se njegova izabranica udala za drugoga muškarca. Potresena pripoviješću, Ellida u drugom činu pristaje iskreno govoriti sa suprugom o vlastitim nemirnim stanjima i snovitim vizijama kojima uzrok nalazi u činjenici što su njezine misli »nekoć bile drugdje« (*ibid.*, 21). Priznavši liječniku Wangelu kako je, prije no što je stupila s

njime u brak, održavala vezu s mornarom koji je dugo nakon toga polagao pravo na njezinu ruku, Ellida otkriva da je njegova sjena ne napušta – da se već godinama ukazuje pred njom »kao da je živ« (*ibid.*, 48). Da priviđenje po svemu upućuje na provaliju fantazme, svjedoči Ellidina nemogućnost da dočara njezin sadržaj ili joj odredi izvorište. Slika groze, naime, neprekidno se pretače u drugi oblik, zrcaleći svu nestalnost boje i površine mora. Trudeći se suprugu predočiti ono što drži »neizrecivim« (*ibid.*, 49), Ellidina ispovijest iznosi na vidjelo beskonačnu zavojnicu simbola u kojoj jedna slika doziva drugu do u nedogled. U očima svojeg mrtvog sina – očima koje su mijenjale nijansu ovisno o izgledu mora, u kojem se prepoznaje odbijesak i sunčeva sjaja i crnila olujnog neba – Ellida je ugledala oči mornara kojima ne zna boju, oči Stranca. Pogled kojeg se ne sjeća zato što je on uvijek gledao postrance, pamti međutim prema plavobijelom biseru koji je blistao s privjeska na njegovim grudima, a koji nalikuje, kako kaže, na oko krepane ribe (usp. *ibid.*, 48-49). Utoliko što već unaprijed predstavljaju ogledalo duše, simbol očiju razotkriva se kao slika bezdana u kojem se krajnja crna točka iznova preobražava u drugi objekt, boju ili luč. Kada se Stranac doista i ukaže pred njezinim očima, Ellida će u njemu najprije ugledati svoga supruga, liječnika Wangela – koji i sam priznaje da u Ellidinoj pojavi vidi svoju pokojnu ženu, »kao da nevidljiva još uvijek živi među nama« (*ibid.*, 38). S obzirom da ga istodobno zastrašuje i privlači, Ellida je Wangelov Stranac – figura koju u prvom prizoru slikar Ballested opisuje kao nadahnuće svome crtežu »polumrtve« sirene (usp. *ibid.*, 6-7).

Osim što se Ibsenova preokupacija buđenjem mrtvih prepoznaje kao ponavljanje dvojnosti koja je imanentna dramskoj umjetnosti – u smislu u kojem neživo dramsko slovo oživljava na kazališnoj pozornici – tema uskrsnuća ujedno reproducira strukturu ponavljanja koja je konstitutivna jezičnoj djelatnosti, a u kojoj simbol označava pokušaj da se neživa Stvar načini živom. Slijedom tvrdnje prema kojoj se »simbol prije svega manifestira kao ubojstvo stvari« (Lacan, 2005., 77), simbol se pokazuje isključivo

u svojstvu supstituta onoga što je već unaprijed odsutno pa utoliko poredak simbola možemo izjednačiti sa svijetom sablasti ili halucinacija. Budući da ih prepoznajemo kao jeku mrtve tišine, Ibsenovi simboli otkrivaju tek varljivost površine označiteljskog lanca na kojem odsutna strana proviruje u kratkotrajnom bljesku svjetlosti. Kako prepoznajemo na primjeru simbola oka iz *Žene s mora*, slijepa pjega proizvodi halucinatorni sjaj, sjaj koji istovremeno izaziva grozu te utire put želje. Osim što zasljepljujuće iskri u polju vidljivog kao sunce u *Sablastima*, objekt koji ostaje izvan dosega simboličkog u Ibsenovim komadima muklo obznanjuje svoju prisutnost: buči poput tišine u prvom prizoru komada *Kad se mi mrtvi probudimo*.⁴ Kako ističe Simon Critchley, »pozadinski zvukovi koje osluškujemo kroz Ibsenove drame su zvuci sablasti, sablasti koje su ujedno izvan pozornice i u njezinom samom središtu« (Critchley, 2007., 132). Uznemirujući odjek Stvari koji doziva Ibsenove junake i odvodi u konačnici, kao Irenu i Rube-ka, do tutnja snježne lavine, čujemo i u Gavellinu osvrtu kao »mističnu do-zivku« (usp. Gavella, 2005., 305), zvuk koji izviruje iz tame riječi Oslo.

Prepustivši se zvuku koji Critchley naziva »bukom iza i između riječi« (Critchley, 2007., 132), Gavella se ujedno odazvao zovu Ibsenove *mistike* koja preživljava i nakon što je njegova »revolucija ubeđenja« (Gavella, 2005., 307) izvršena. Kada na kraju Gavellina puta Oslo postaje »osvetljeno onim nekim čudnim unutarnjim svetlom, kojim blešte Ibsenovi simboli« (*ibid.*, 308), pokazuje se da Ibsenovu književnu ostavštinu ne treba mjeriti samo spoznajnom snagom koja se nekoć pripisivala njegovim djelima, već da je valja tražiti na drugom mjestu, u svjetlosti ili zvuku onkraj Ibsenova pisma. Dok se negdašnji Ibsenov utjecaj vezivao uz kolektivno otrežnjenje – njegovi su komadi pridonijeli da se »čitave generacije [...] posle vekova

⁴ Rubek: Možeš li je čuti?

Maja: Što?

Rubek: Tišinu.

Maja: Naravno da mogu. Pogotovo kad je tako glasna kao ovdje.

(Ibsen, 2001., 9).

probud[e]« (*ibid.*, 308) – iz Gavellina osvrta, kao i priviđenja koje Begović baštini, proizlazi da se upravo u neotklonljivoj snovitosti i sablasnosti prirode simbola sastoji Ibsenovo trajno nasljeđe.

LITERATURA

- Critchley, Simon (2007.) »Noises off – on Ibsen«, *Ibsen Studies*, 7:2, 132-139.
- Čale Feldman, Lada (2008.) »'Histerija realizma' i ženski pogled«, u: Morana Čale i Lada Čale Feldman, *U kanonu. Studije o dvojništvu*, Zagreb: Disput, 141-165.
- Gavella, Branko (2005.) »Inscenacija snoviđenja«, u: Sibila Petlevski, ur., *Dvostruko lice govora*, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 299- 303.
- Gavella, Branko (2005.) »Beograd – Oslo. Utisci s Ibzenove proslave«, u: Sibila Petlevski, ur., *Dvostruko lice govora*, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 305-309.
- Ibsen, Henrik (2001.) *Kad se mi mrtvi probudimo*, preveo Ivo Slavić, Rijeka: Adamić – Društvo hrvatskih književnika – ogranak u Rijeci – HNK »Ivana pl. Zajca«.
- Ibsen, Henrik (2010.) *The Lady from the Sea*, engleski prijevod Charlotte Barslund, London: Methuen Drama.
- Johnston, Brian (1998.) »The Dangerous Seduction of the Past: Ibsen's Counter-Discourse to Modernity«, u: Frederick J. Marker i Christopher Innes, ur. *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 3-17.
- Lacan, Jacques (2005.) »The function and the field of speech and language in psychoanalysis«, u: *Écrits, A Selection*, London: Routledge, 23-86.
- Møller, Lis (2001.) »Repetition, return, and doubling in Henrik Ibsen's major prose plays«, *Ibsen Studies*, 1:2, 7-31.

A WORD ABOUT OSLO: GAVELLA AND IBSEN

A b s t r a c t

In questioning his own attitude towards Ibsen's dramatic writing, Branko Gavella in his text *Belgrade – Oslo. Impressions from Ibsen's celebration* outlines the transition in reception from the fascination with Ibsen's symbols to interpretational blindness towards their effects. Following Gavella's insights, this paper shows that the transition away from light is woven into the very nature of Ibsen's symbols and it also shows that the continuous transformation in the hearts of the symbols is a pledge of durability for Ibsen's literary opus.